

尺八と口伝(その壱)

著者名(日)	村上 丘
雑誌名	Otsuma review
巻	41
ページ	43-52
発行年	2008-07
URL	http://id.nii.ac.jp/1114/00003911/



尺八と口伝（その壹）

村 上 丘

1. 序

江戸時代、禅宗の一派である普化宗に属した僧侶、虚無僧は、深網笠をかぶり尺八を携え、全国を修行行脚した。彼らが使用した道具は、普化尺八、あるいは、虚無僧尺八と呼ばれ、彼らによって奏された曲は、今日では、古典本曲と呼ばれる。普化尺八の師匠が弟子に教授する場合、技法に関する様々な口伝が使用された。口伝とは、文字によらないで口伝えに伝える方法である。口伝は、華道・茶道・香道・武芸・和歌・宗教など、日本における伝統的作法の伝授において一般的に用いられる教授法である。

口伝には、①＝当事者間で奥義の伝達をする際に使われる表現 ②＝技芸の精神・技法を口述する際に使われる用語 ③＝②を説明するために使われる種々の修辭的表現、などの意味がある。本稿では、②の意味で使う。本稿の目的は、次の通りである。①普化尺八において使用された口伝の意味を規定する。②口伝の成分分析を行う。

2. 日本音楽と古典本曲

小泉（1994）は、日本音楽の特徴は、次のようなところにあるという。①無拍である。②補助記号では捉えきれない差異がある。③楽音と噪音を用いる。④様式は同一でも、実演の柔軟性（創造性）が大きい。西洋の五線譜（音符および補助記号）で日本音楽を記譜することは、不可能である。小泉は、日本の音楽は、楽譜を必要としない音楽であったという。さらに、この特徴は、日本固有の現象ではなく、民俗音楽一般にみられると指摘する。このことは、以下に述べる古典本曲にも、おおよそ当てはまる。

さらに、上参郷（1980）は、古典本曲の音楽史を記述すること自体が、不可能であると主張する。それは、次のような理由がある。①各曲の成立時期や、作曲者が全く不明である。②伝承の過程で、各曲がどのように変容したのか、不明である。③楽曲の資料（楽譜・記録・口承）が乏しい。

これは、記譜という物に対する当時の人々の考え方を反映していると考えられる。海童道祖は、「記譜というものは、単なる記号で架空のものです。実体を見ないで、架空を追いかけるのは誤りです」と言う（武満 1975）。古典本曲を奏する人々は、このような姿勢を共有していたと考えられる。

古典本曲を吹奏するに当たって、さまざまな技法が駆使される。その技法は、以下のような言葉で表現される。

メリ・カリ・カザシ・スリ・ユリ・シオリ・ナヤシ・折（オ）リ・オトシ・ニオイ・チギリ・オス・ヒク・ウツ・モム・ステル・引搔ク・野分・殺（コロ）ス・枯（カ）ラス・甲（カン）・乙（オツ）・手（テ）・真音・玉音（タマネ）・筒音（ツツネ）・音味（ネアジ）・音艶（ネツヤ）・音詰（ネツメ）・音澄（ネズミ）・笹吹（ササブキ）・楔吹・鼓吹・コミブキ・ムライキ・コロコロ・カラカラ・ホロホロ

次節においては、このなかから3つの語を選び、その意味を規定する。

3. 口伝の意味

3-1. ニオイ

武家社会において、芸能文化は重要な役割を担い、室町・戦国時代を経由し、江戸幕府に継承された。武士にとって、能は関心の対象であった。世阿弥は、能楽書「花鏡」のなかで、「匂い」を繰り返し語っている。「舞は音声より出でずば、感あるべからず。一声の匂いより、舞へ移る境にて妙力あるべし（舞は、謡に根ざすのでないと妙味がない。舞前の一句の余韻を受け、舞いへ移ってゆく、その移り際に何ともいえないよさがあるのだ）」（「花鏡」）「ニオイ」は、能だけでなく、和歌・俳諧においても重要な用語である。日本芸能におけるこの言葉の意味は、「ニオイ」＝〈そのものに漂う気分・情趣・余情〉と規定できる。

武士にとって、もう1つの関心の対象は、武具である。彼らは、武具の色合い、すなわち、鎧（よろい）や刀の色調を表わす際、「ニオイ」という語を使った。この語は、以下のように規定できる。①＝〈襲（かさね）や緋（おどし）の色目に関し、薄い色から濃い色へ衣を重ねる配色〉②＝〈日本刀において、地肌と波部との境目に沿って霧のようにほんのりと白く見える部分〉

ところで、虚無僧尺八においても、「ニオイ」という用語が使われる。この場合、「ニオイ」は多義的であり、次の2つの用法がある。ニオイ＝①〈長音の終わりに付加する半音下がったかすかな品のある音〉②〈節と節との間に生起し、息継ぎせず、あるいは息を盗んで調音する、かすかな中間的移行音〉。このことから、「ニオイ」の一般的意味は、次のように規定できると思われる。①＝〈本体と近接して存在する、本体とは異質の微弱な成分〉②＝〈二つの異なる形式の中間部分に存在する、異質で微弱な形式〉。能における「ニオイ」もまさに、上記の定義②で説明できる。一声とは、聴覚的な事象であり、舞とは、視覚的現象である。尺八は音の世界、日本刀・鎧は模様の世界、そして、能は舞の世界というように領域は異なるが、そこにおける「ニオイ」の構造は同一である。

3-2. 音味

本曲の修得過程でよく耳にする言葉が、「音味（ねあじ）」「音艶（ねづや）」である。「味」には、「双葉山の土俵には、あじがあり、いろけがあり、もののあわれもある」（舟橋）などという使い方がある。このことは、「味」は「...がある」という環境に生ずることができ、その環境には、「いろけ・もののあわれ」という他の語も生ずることを意味する。「味」には、「いい味が出ている」「いい味がする」という使い方もある。このことから、「...がある」「...が出る」「...がする」を、文法的枠組みとして設定することができる。この枠組みに表れる具体例と、枠組み自体の意味は、次のようにまとめることができる。

	... がある	... が出る	... がする
具体例	色気・もののあわれ・品・花・風情・下心・兆し	芽・地・虫・本音・足	頭痛・気配・予感・気・吐き気
意味	一見明瞭ではない本性・属性が、内在的に宿っている	内面に潜んでいる属性が、外に現れ、知覚の対象になる	気づきにくい属性が、その存在を訴えてくる

このことから、ネアジの意味を次のように規定する。ネアジ＝〈当該の道具が本源的に持っている良好・稠密・繊細な音。取り出しにくい、奏者の技

量により，外部に発現する可能性を秘める〉

3-3. コロス

山崎（1976）は，「わび」や「さび」や「かるみ」といい，探してみれば，日本の芸術には，アイロニカルな表現が極めて多い。内容はそれぞれ違っているが，表現の構造が似ているものは，それこそ枚挙に暇がないわけである」と言う。字義的には，否定的な含意を持つが，比喩的な場合，肯定的な含意を持つような表現は反語（irony）である。表面的にいいたいことと反対の意味を表わす語を提示し，その意をほのめかす修辭的技法である。日本の芸術におけるアイロニーの例は次のようにまとめることができよう。

	字義的用法	比喩的用法
しおり	植物が（風などで）なえる・うるおう	哀感がおのずから現れる
わび・わびしい	つらくて心細い	枯淡で閑静である
さび・さびしい	孤独で心満たされない	古びて趣がある
かるみ・かるい	目方が少ない	滞らない軽やかさがある

しかし，これだけでは，日本語の修辭法を記述したに過ぎない。なぜ，このようなアイロニーが生じたかという誕生の本質を衝く必要がある。この点について，五木寛之の発言は，注目に値する（五木・沖浦 2006）。

五木 「日本文化の「わび」とか「さび」というものも，ある一面では，上流の教養人たちの中からうまれでたものではなく，日本の最底辺とされていた人たちの文化と，どこかで，深く結びついていたんじゃないか。」

沖浦 「まだ誰もそういう視座から「わび」「さび」論を本格的に論じていませんが，ぼくは卓見だと思いますね。」

五木 「千利休が説いた「侘数奇（わびすき）の茶」の根にある「わび」「さび」の精神は，川原の苔屋（とまや）にいて一服の茶をたて

る、そういう境地ではないか。」

沖浦 「ほんとうに茶室の草庵化がそうですね。利休は、桂川の漁師から魚籠を買って生け花にした。」

五木 「殺生に使った魚籠を花器にするなど、貴族の文化ではとても考えられない発想ですね。」

比喩的な表現を使う背景には、字義的な実体験があるはずである。「わび」も「さび」も、その字義的意味を肌身で味わった体験が、比喩的用法の原点である。たとえば、能において、「冷えたる曲」というアイロニカルな表現がある。これは、次のように規定できる。「冷えたる曲」＝〈淡々と演じられ、無限の情趣をたたえ、人に感銘を与える能の極地に達した曲〉。このような表現の下地には、冷たい舞台において、素足で能の稽古をした世阿弥自身の経験があるのではないか。日本芸能におけるアイロニカルな表現は、もともとは、下層階級の実体験を伴った用語だったのではなからうか。そして、同様のことは、「コロス」にも当てはまるのではないだろうか。

「慶長掟書」には、次のような条項がある。①虚無僧、敵討ち申したき者これあるは、吟味を遂げ、兼ねて、本寺に断り、本寺より訴え出すべきこと。②虚無僧、常に、木太刀、懐剣など、心掛けて、持つべきように致すこと。これらは、虚無僧が、僧とはいえ、刀を携えており、実際に使用する可能性があることを示している。「コロス」という用語も、実際に、殺戮を目にし、耳にし、あるいは、みずから、それに関与する立場であるからこそ、生まれてきた語ではないか。人を殺し、その人を手向けるために、音を殺したのではないか、とすら想像される。実際に、根笹派の「松風」は、敵討ちを果たした場合、首を前に吹奏されたという。コロスは、次のように定義される。コロス＝〈息を下腹部に満々とたたえ、音が暴走しないように細心の注意を払い、呼吸を抑制し、か弱くなることなく、震えることなく、落ち着いた底力のある音を出すこと。特に、手向けの場合などに用いられる〉

4. 口伝の構造

4-1. 口伝の分類

月溪（1980）は、尺八楽が日本音楽史のどの時代に位置するのか、という疑問を提起する。尺八音楽は、次の3つの位置付けが想定されるという。①

古代社会における貴族的儀式音楽（雅楽や声明）②中世社会における武士階級の音楽（平曲や能）③近世社会における町人文化の所産（箏曲や三味線音楽）。月溪は、最終的な結論を留保し、「歴史の考証は、尺八楽の時代的位置付けに対して、明快な解決を与えていない」と述べる。

ところで、江戸時代というのは、それ自体が、内面的多様性を持っており、単純ではない。司馬・キーンは、次のように述べる。「江戸時代といっても、二百七十年全部一色じゃなかったですね... 元禄時代を含めて江戸時代の前半は、大体侍が作った文化です。しかし、江戸も後期になると、文化の担い手はほとんど町人でした。」（司馬・キーン 1972）

それに加え、虚無僧自体が、多面的な存在である。第一に、彼らは、もと武士である。武士の刀に対する執着は相当のものである。彼らは、刀を忘れることはできなかった。その結果、かれらは、刀を帯びることを義務づけた偽書さえ作った。武士というのは、室町時代以来、文化の育成者であった。能・相撲など、様々な芸能を庇護した。したがって、虚無僧に、武士のたしなみの残り香があることが考えられる。さらに、虚無僧は、禅僧である。彼らは、他の宗派と異なり、檀家もなく、布教も行わない。かれらは、行政的には、寺社奉行の管轄に置かれた。

第二に、かれらは、吹合所を通して、町人と接触した。虚無僧の曲を聞いて、それを修得したいと希望する庶民の声を反映したものである。吹合所を通して、商人・職人など、当時の庶民の美意識に触れることがあったと思われる。九鬼（2003）は、「いき」に関わる語を考察したが、その背景には、滑稽本・浄瑠璃・歌舞伎・浮世絵がある。すなわち、虚無僧も、町人の使う「色気」「意気」「味」などの語にふれたことであろう。

第三に、虚無僧は、実質的には、遊行の民である。その点で、琵琶法師・瞽女・春駒・万歳・大黒舞・猿曳などと同様、遊行者・遊芸民・漂泊者である。普化尺八は、アウトサイダーの文化である。虚無僧の複雑な立場が、その語彙に反映されると考えるのは自然であると思われる。それをまとめたのが、以下の表である。尺八の口伝は、少なくとも3つの階層から成り、それは、虚無僧の置かれた複雑な社会的位置を反映することを例証する。

	I	II	III
用 語	ニオイ・ナヤシ・カザシ（カザス）・シオリ・ユリ・メリ（メル）・カリ（カル）	オル・ヒク・オス・スル・ヒク・ヒッカク・タタク・コロス・カラス	笹吹き・鼓吹き・コミ吹き・桜オトシ・波返し・息捨て・玉音・筒音・コロコロ・カラカラ・ホロホロ・
文法的特徴	動詞の連用形が多い・現代では使わない語が多い・特殊な領域に残存する	動詞の終止形が多い・現代日本語でも日常的に使用する	名詞・複合名詞（名詞＋動詞の連用形か名詞＋名詞）現代で日常的に使わない
言語使用領域（register）	能（カザシ・ニオイ・シオリ・トメ）声明（ユリ・ナヤシ）平曲（シオリ・ユリ）日本音楽一般（メリ・カリ）	三味線（スル・ウツ・ウチ・アタリ・タタキ）琴（オシ・オル）	尺八
社会階級（social class）	貴族・武士・僧	町人	虚無僧
交流の場	寺院・能舞台	吹合所・三曲合奏	

①Ⅰのタイプは、伝統的音楽用語，あるいは，芸能用語である。特に，調音用語に関しては，連用形が多い。この範疇の語は，現在の日本語において，日常的には，あまり使われない。②Ⅱのタイプは，終止形の語がめだつ。終止形は，全活用の中で，わずか1割前後の使用度数しか持たないが，稽古という師匠と弟子とのコンテクストでは，指示機能を持つ終止形表現が出てくるのは当然である。③Ⅲのタイプは，尺八固有の表現である。文法的には，名詞，あるいは，複合名詞が目立つ。コロコロなどの擬態的表現や，桜・波などの比喩的表現も観察される。

小泉（1994）江戸時代以前から，日本人は，たくさんの音楽文化を持っていたが，一人ずつ，個人個人について言えば，たった一つの種類の音楽しか，享受していなかったと言う。侍は，能の音楽は嗜むことができたが，三味線音楽を楽しむことはできなかった。雅楽の家系に生まれた楽人，伶人たちは，義太夫や富元に現を抜かすわけには行かなかった。能は武家社会の芸能

であるから、町人は、能を見る機会はなかった。

それに対し、虚無僧は越境性を有していた。すなわち、虚無僧は、武士・僧・遊芸民という異なる階層を移行するという社会的越境性を有していた。また、虚無僧は、鑑札を持ち、関所を通過できた。寺社奉行管轄のため、町奉行の取り締まりの対象にならず、遊郭も行き来できた。風呂屋も経営するという空間的越境性を有していた。さらに、曲を吹き、お粥を供し、妊婦に安産祈願を施した。すなわち、呪術的な行為により、男性だけでなく女性にも浸透するという性的越境性を有していた。

4-2. 口伝の成分分析

成分分析とは、単語の意味を意味成分の束として分析・記述する方法を言う。それぞれの成分を有する場合プラス、有しない場合マイナスで表示する。親族用語のように、閉じた集合をなし、指示の意味が明確な場合に有効性を発揮する。口伝は、閉じた集合をなし、その意味が、曲の実演という行為によって確認できるので、成分分析が適用しやすい領域であると考えられる。

尺八の技法は、大きく、身体運動に関わる素性と、曲の性質に関わる素性とに二分することができる。前者には、3つの種類がある。伝統的に、尺八の技は、指技・顎技・息技に分類されるので、それらを成分として規定する。〈指技〉がプラスなのは、コロコロ・カラカラ・ホロホロなどに代表される指の運動を伴う技である。〈顎技〉がプラスなのは、ナヤシ・底ユリ・ツギリなどに代表される顎の運動を伴う技である。〈息技〉がプラスなのは、筒音・玉音・笛吹き・鼓吹きなど、通例とは異なる呼吸の使い方を伴う技である。

一方、曲の性質に関する素性も、3つに分類できる。その技が、一度きりか、あるいは、反復・連続するかという指定があるか否かにより、〈反復・連続〉を成分として設定する。〈反復・連続〉がプラスなのは、コロコロ・玉音・底ユリなど、同一の動作が連続、あるいは、反復される技である。さらに、当該の技に手孔の指定がある場合と、ない場合とがあるので、〈手孔指定〉を成分として設定する。〈手穴指定〉がプラスなのは、ハロー（コロロン）・アレー・コロコロ・カラカラなど、特定の手穴においてなされる技を言う。さらに、重要なのは、それが生じる位置である。技は、呼吸と共に行うが、

呼吸の力は、節末に近づくにつれ次第に減衰する。このとき、特定の技が関与する場合があるので、〈節末〉という成分を設定する。〈節末〉がプラスなのは、折り・ナヤシなど、節の終末において表れる技を言う。この特徴は、呼吸を重要視する楽器である尺八にとっては、極めて重要である。これらの成分を使い、代表的な用語を記述すると、以下ようになる。

	〈指技〉	〈顎技〉	〈息技〉	〈反復・連続〉	〈手穴指定〉	〈節末〉
ナヤシ	+	+	—	—	—	+ / —
コロコロ	+	—	—	+	+	+ / —
折リ	+	+	+	—	—	+
玉音	—	—	+	+	—	+ / —
底ユリ	—	+	+	+	—	+ / —
筒音	—	—	+	+	+	+
ツギリ	—	+	+	—	—	—
カザシ	+	—	—	—	—	+ / —

たとえば、〈玉音〉は、指の技、顎の技を使わない。したがって、〈指技〉〈顎技〉の指標は、マイナスである。しかし、この技は、口蓋垂の振動という特別な呼吸を伴うので、〈息技〉〈反復・連続〉の指標は、プラスである。ただし、この技は、どの手穴においても理論的に可能であるので、〈手穴指定〉はマイナス、この技が生起する環境は、節末の場合と、そうでない場合があるので、〈節末〉は、プラスとマイナスの両方で規定される。

この表から次のことがらを導くことができる。第一に、〈指技〉〈顎技〉〈息技〉は、相互排除的な関係にはないということである。すなわち、これらの技は、同時に併用することが可能である。第二に、指と顎と息は、少なくとも、その一つを選択しなければならない。すなわち、指も顎も息も使わない技法は存在しない。第三に、節末に来るものは、2項対立的ではない。すなわち、「折り」のように、必ず節末において生ずる技と、「カザシ」のように、節末の場合と、そうでない場合とがありうる。

* 本稿は、2008年3月22日に行われた大妻女子大学大学院文学研究科英文学専攻研究発表会における口頭発表「尺八と口伝」の一部を改定したも

のです。当日、参加者から、たくさんの有意義な質疑を戴きました。この場を借りて、御礼申し上げます。なお、この内容は、虚無僧尺八伝承者、石橋愚道師の常日頃の御指導がなければ、執筆することはできませんでした。師に深く感謝申し上げます。ただし、師は本稿の内容に一切責任はありません。

参考文献

- 五木寛之・沖浦和光. 2006.『辺界の輝き』（講談社）
- 岡倉天心. 1986.『東洋の理想』（講談社学術文庫）
- 上郷郷裕康. 1980.「古典本曲の歴史的背景」『古典本曲の集大成者 神如道の尺八』（テイチク）
- 川田順三. 2004.『コトバ・言葉・ことば』（青土社）
- 神田可遊. 2000.「虚無僧寺」『邦楽ディスクガイド』（音楽の友社）
- 九鬼周蔵. 2003.『「いき」の構造』（講談社学術文庫）
- 小泉文夫. 1994.『日本の音』（平凡社ライブラリー）
- 小西甚一（編訳）2004.『世阿弥能楽論集』（たちばな出版）
- 司馬遼太郎・ドナルド・キーン. 1972.『日本人と日本文化』（中公新書）
- 武満 徹. 1975.『武満徹対談集 1つの音に世界を聴く』（晶文社）
- 田辺尚雄. 1975.『邦楽用語辞典』（東京堂出版）
- 月溪恒子. 1980.「古典本曲の音楽的特徴」『古典本曲の集大成者 神如道の尺八』（テイチク）
- 久松風陽. 1818.「独言（ひとりごと）」（net）
- 舟橋聖一. 2007.『相撲記』（講談社文芸文庫）
- 山崎正和. 1976.『室町記』（朝日選書）
- 山口正義. 2005.『尺八史概説』（出版芸術社）